

# Joaquín Torres García: el regreso constante. A 150 años de su nacimiento y 75 de su muerte

*Gabriel Peluffo Linari*

*Academia Nacional de Letras*

En el año en que se cumple el sesquicentenario del nacimiento de Joaquín Torres García, resulta oportuno y necesario recordar algunos aspectos de su prédica y magisterio en Montevideo, entre 1934 y 1949, sobre todo aquellas ideas que encontraron resistencias en el ámbito local, así como las que vinculan su doctrina del Universalismo Constructivo a ciertos posicionamientos ideológicos en el peculiar contexto social de la época.

La década de 1930, iniciada con las celebraciones del centenario, vio surgir en Montevideo las primeras grietas dentro de un campo cultural muy marcado, hasta entonces, por la política de integración social y de consensos que había caracterizado al período batllista.<sup>1</sup> Grietas no solo provocadas por la crisis política que rodeó al golpe de Estado de 1933, sino también debido a la grave y exigente situación internacional, signada por la guerra civil de España y por la Segunda Guerra Mundial, acontecimientos que pusieron en evidencia el resquebrajamiento de la tradición humanista occidental. Sin embargo, el eclecticismo amortiguador de diferencias que caracterizó la vida nacional desde la segunda década del siglo hizo que la emergencia de esas grietas —de corte netamente ideológico— no alcanzaran a modificar de manera sustantiva aquel perfil, caracterizado en general por un sesgo autocomplaciente.

Joaquín Torres García regresó a Uruguay, luego de 46 años de ausencia, el 30 de abril de 1934. Traía no solo una inédita propuesta acerca de la práctica social del arte —fundamentada en una filosofía personal que recogía elementos de la tradición platónica—, sino también un testimonio vivo de la historia europea de esas prácticas,

---

<sup>1</sup> Período que comienza con los gobiernos de José Batlle y Ordóñez (1903-1907; 1911-1915), y prosigue con la inercia problemática de ese primer momento socialmente inclusivo, hasta la crisis mundial de 1929, año del fallecimiento, además, de quien había comandado ideológicamente ese proceso.

todo lo que conmovió las bases de la literatura y las artes entonces vigentes en Montevideo, para alcanzar, incluso, aspectos concernientes a la crítica idiosincrática de sus habitantes.

El escritor Guido Castillo, cercano colaborador de Torres García en los años cuarenta y editor de *Removedor*,<sup>2</sup> planteaba una irónica interrogante acerca de esa tormentosa irrupción del Maestro en el ambiente intelectual provinciano de esta ciudad:

¿Existe una extraña realidad, escondida e inaccesible, que se goza introduciéndose en nuestra realidad para desbaratarnos la cómoda ordenación del mundo? Y si es así, ¿qué travesura cósmica ha traído a Torres García a esta tranquila villa para endemoniarnos el alma? (1946: 1).

En efecto, el contenido de las conferencias que Torres García comenzó a brindar desde el mismo momento de su llegada era a tal grado novedoso y compacto en sus contenidos conceptuales que provocó desconcierto, indiferencia y hasta enérgico rechazo en buena parte de sus primeros oyentes, pero también atenta curiosidad, interés y hasta vivo entusiasmo, en otros. Su teoría del arte, comprendida en la doctrina estético-filosófica que forjó a lo largo de su vida, constituía el fundamento del *arte constructivo* que él se proponía enseñar y desarrollar colectivamente en nuestro medio. Su concepción de ese arte iba, según sus propias palabras, más allá del arte tal como este venía siendo entendido desde el siglo xv en Europa:

Al Arte Constructivo, no solo ya no puede considerársele pintura, sino que ni siquiera arte [porque] entrando por el arte, tiene que llegarse a algo que ya no lo es, y que, por ser eso universal (lo absoluto) ni al arte mismo puede referirse. Lo que viéramos en aquel momento ya no sería solamente una realización, sino más bien un simulacro de algo invisible que le supondríamos detrás de la imagen; pero, por otra parte, algo bien concreto: una escritura. Podríamos ver así, como un astrólogo en su vidrio traslúcido, las esquemáticas imágenes del plan cósmico [...]. Y esto es, en esencia, el Arte Constructivo. Desborda, pues, al arte. Por esto yo lo llamaría «acto humano» (1952: 88).

<sup>2</sup> *Removedor* fue el órgano oficial de prensa del Taller Torres García. Publicó su primer número en enero de 1945 y cerró con su número 28, en julio de 1953.

La doctrina buscaba, en esencia, un apartamiento del camino esteticista y mercantil que había emprendido el arte moderno en Europa, e intentaba devolver la práctica artística a su estado de ritual colectivo con una función místico-existencial, asunto que veía posible llevar a cabo en Sudamérica.<sup>3</sup> Esa necesidad de emprender un camino de regreso en la historia de las prácticas simbólicas para encontrar el punto en que se desvió el camino, y, desde allí, retomar la senda correcta, no implicaba, para Torres García, volver a hacer lo que se hizo, sino continuarlo desde una perspectiva actual. Y decía:

Hay una tradición, y esta pasa subterráneamente por debajo de las épocas [...] Esa tradición del saber, sin culto ni patria, se mantuvo hasta que, [...] abandonada Europa a sí misma, emancipada, adquirió personalidad propia, y por esto, ya fuera de la Tradición, emprendió un camino que, con los años, terminó en el materialismo actual. Si no debo admitir ningún arte que no sea este que vuelva de nuevo a establecer la interrumpida Tradición [...] es porque de hacerlo, tendría yo la culpa de inducir a permanecer en el error (*Estructura*, 1935: 135-161).

Pero su prédica y su obra no tratan directamente con ese saber, sino con las condiciones ancestrales de su enunciación, con la prehistoria de los signos. El Arte Constructivo que Torres García propone aspira a encontrar el lenguaje esquemático-simbólico adecuado para el acercamiento a una verdad superior, a una entidad metafísica, inefable, que escapa a la representación. Ese «saber decir» arcaico permitiría una aproximación individual y colectiva a la Unidad y al Orden (cósmico, universal),<sup>4</sup> acto que se revertiría en sus propios cultores, al mancomunarlos en un ideal simbólico de fundamento cosmogónico-religioso.<sup>5</sup> El Arte Constructivo sería entonces el instrumento adecuado para indicar esa idea de Totalidad (el Uno), de tal manera que la sociedad que lo utilice se realizaría

<sup>3</sup> Torres García confiesa: «Pensé que el destino de América era construir un refugio para la cultura en peligro» (Onetti, 1939, p. 3).

<sup>4</sup> Habría lugar, en este punto, para insinuar una posible relación de la tesis torresgarciana con la que propone Foucault respecto al concepto de *enunciado*, ya que en ambos casos el objeto que se pretende nombrar aparece como inaccesible o, por lo menos, su conocimiento no se agota en el acto de ser enunciado.

<sup>5</sup> Torres García define la religión en los siguientes términos: «Pacto sagrado entre los hombres, de ser fieles a la Verdad, que es lo Universal (Vida en la Totalidad)» (*La tradición del hombre abstracto*, 1974, p. 59).

también como comunidad de valores éticos y filosóficos de carácter existencial.

Este propósito, que ligaba inseparablemente al Arte Constructivo con una vida de rigor ascético y sentido místico comunitario, era difícil de ser cabalmente interpretado, y menos aún aceptado, por artistas locales formados en una mentalidad positivista, que daba por buena la idea del arte basada, o bien en un culto a los estilos personales de acuerdo a la lírica de la forma, o bien en un culto al «mensaje» implícito en sus contenidos figurativos, ideas ambas a las que Torres García venía dispuesto a combatir.

En un primer momento, su arribo al país dio lugar a una recepción con ribetes apoteóticos. El diario *El Pueblo* publicó el 10 de julio de 1934 la lista de noventa y nueve nombres que suscribieron un manifiesto de apoyo al recién llegado, en virtud de los aportes que su magisterio habría de traer al país. Los firmantes eran artistas, críticos de arte, periodistas, escritores, científicos, así como representantes de instituciones culturales independientes. Buena parte de ese conjunto representaba al sector intelectual que podría llamarse «de avanzada» en ese momento, dentro del cual, dicho sea de paso, se perfilaban ya ideologías políticas diferentes.<sup>6</sup> Por lo pronto, entre los firmantes había artistas cuya obra pertenecía a la corriente del «realismo social», que había cobrado impulso con la visita del muralista mexicano David Alfaro Siqueiros a Montevideo y Buenos Aires entre marzo y noviembre de 1933. Quienes la integraban, compartían la tendencia hacia la conformación de un frente único antifascista (consagrado luego en el VII Congreso de la III Internacional Comunista de 1935), que encontraría su primera convergencia solidaria en el apoyo a la República durante la guerra civil de España. Dicha corriente de artistas, en su mayoría pintores ocupados en una temática social predominantemente urbana, era una de las dos grandes vertientes de la pintura en Uruguay a mediados de la década de 1930. La otra era la de los pintores paisajistas y costumbristas cuya poética avalaba una identidad nacional de raíz rural. La primera traía a primer plano la cuestión sociopolítica desde

<sup>6</sup> Baste advertir que, entre los firmantes, había intelectuales comprometidos con el Partido Comunista uruguayo o muy cercanos a él —por ejemplo, el escultor Bernabé Michelena o el poeta Juvenal Ortiz Saralegui— y había otros diametralmente opuestos, como el escultor Antonio Pena o el escritor Eduardo de Salterain y Herrera, este último muy cercano al dictador Gabriel Terra.

una mirada clasista, por lo que constituía un óbice para los premios oficiales otorgados por el gobierno en el Salón Nacional de Bellas Artes. La segunda, en cambio, se mostraba amable a la mirada oficialista, que veía en ella la imagen complaciente e indulgente de un país capaz de mitigar las rispideces políticas y velar las diferencias.

Torres García se opondrá firmemente a ambas tendencias por considerar que compartían un carácter imitativo, mimético, respecto al espectáculo de lo real, y él denostaba ese «contenido literario» de la pintura. Según sus palabras: «Lo que la plástica dice por sí misma no es traducible en lenguaje literario. Pero la crítica y la filosofía del arte ha sido ejercida por literatos, y estos no han podido ver en el arte plástico más que literatura» (1984: 771).

A los pocos días de su arribo mantuvo una reunión con el presidente Gabriel Terra, protagonista del golpe de Estado consumado un año antes. En ella logró apoyo económico del Ministerio de Instrucción Pública para iniciar su magisterio, al tiempo que declaró su intención de «colocar al Uruguay en la vanguardia del arte». <sup>7</sup> No resulta extraño que Terra —o, más precisamente, su ministro de Instrucción Pública, José Otamendi, que en ese momento llevaba a



Grupo de la Asociación de Arte Constructivo

<sup>7</sup> *Entrevista con Iturbide* [manuscrito, 1935]. Archivo del Museo Torres García.

cabo la campaña Cruzada Cultural—<sup>8</sup> decidiera apoyar una tercera vertiente en el arte local que, discrepando con las demás, actuara como cuña y contrapeso del creciente perfil político de izquierda que adoptaban los pintores, escultores y gráficos del «realismo social». De hecho, en el correr de la siguiente década, varios artistas cercanos al Partido Comunista<sup>9</sup> se iniciarán en las filas del Taller Torres García, ámbito en el que se privilegiaba la doctrina estético-filosófica por encima de cualquier opción político-partidaria.

Sin embargo, la prédica de Torres García tuvo varias instancias en las que logró conectar su doctrina, de rasgos metafísicos, con las posiciones coyunturales que demandaba, entonces, la lógica política. La primera decisión suya en esa dirección es la inversión del mapa de América, que tiene lugar en una conferencia dictada en febrero de 1935 bajo el título «La Escuela del Sur».<sup>10</sup> Dice entonces: «Ponemos el mapa al revés, y ya tenemos justa idea de nuestra posición, y no como quieren en el resto del mundo» (1984: 193). «Nuestra brújula busca insistentemente el sur. Ya tenemos nuestra constelación propia, y el Norte está abajo, con el cual no tenemos ya nada que ver» (*Salón de Agosto*, 1935: 2).

Este giro cartográfico comporta una decisión política (en el sentido amplio del término), en tanto encierra un proyecto de autodefinición cultural y distanciamiento del canon impuesto por la modernidad europea. Su intención de instalar en Uruguay (y, por extensión, en América) las bases del Arte Constructivo, se constituye así en un proyecto fundacional, lo que indica que Torres García no solamente operaba con la temporalidad ahistórica del «hombre eterno» —que en su doctrina llama la «Tradicación del Hombre Abstracto»—, sino que lo hacía también con la temporalidad del pre-

<sup>8</sup> La Cruzada Cultural fue un proyecto para llevar obras de arte —generalmente pinturas y algunas esculturas de los más importantes museos del país— a departamentos del interior, exponiéndolas en vagones ferroviarios; como asesor estuvo el pintor Pedro Figari.

<sup>9</sup> Serge Guilbaut ha señalado que, a partir de 1944, el Partido Comunista francés había acumulado fuerza y capacidad suficiente para dirigir el discurso estético a través del Nuevo Realismo, aun cuando se enfrentaba a una «abstracción» que reivindicaba el subjetivismo interiorista como respuesta a la crisis del hombre moderno (1995, pp. 87-141).

<sup>10</sup> La imagen se publica un año después, en el primer número de la revista *Círculo y Cuadrado*.

sente, buscando encontrar en lo efímero ciertos atributos propios de lo eterno, a través de los cuales actuar y juzgar cada circunstancia.

Las primeras críticas públicas que recibió poco después de su llegada provinieron del flanco político de izquierda, particularmente de las posiciones más radicales que estaban representadas en la Confederación de Trabajadores Intelectuales del Uruguay (CTIU) fundada por Siqueiros y Blanca Luz Brum, en 1933, y en su órgano de prensa, el periódico *Movimiento*. El pintor Norberto Berdía —a la sazón presidente de la CTIU— publicó varios artículos que dan cuenta de los términos en que estaba planteada, en Montevideo, la cuestión de un «arte realista» versus «arte abstracto». Berdía define a Torres García como pintor «individualista» y «burgués», al tiempo que lo acusa de ser «un artista “arte-purista”, porque frente a su impotencia para enfocar los problemas de la realidad se refugia en un arte abstracto» (1934: 6). Torres García responde:

No sé por qué la animosidad de ese grupo y ese hombre contra mí. Fíjense que mi pintura, si no gusta al pueblo, tampoco gusta al burgués, pues no es hecha pensando en él. Y tampoco para ninguna elite. Sigo solo mi pensamiento. [...] Este arte mío, podría, por la manera como está concebido, llegar a ser un arte colectivo, impersonal. Arte elemental basado en orden y medida, y por esto, tal como sucedió en la antigüedad y en la Edad Media, hecho por el pueblo (1934: 1).

Aquella identificación del «arte abstracto» con el «arte-purismo burgués» parecía desconocer las coordenadas conceptuales y autonomistas en las que se situaba el arte moderno desde los inicios del siglo, y pretendía volverlo a depender de condiciones extra-artísticas, en este caso, estrictamente político-ideológicas. Era una argumentación zhdanoviana<sup>11</sup> que no hubiera compartido ni el propio Siqueiros, quien tenía el cuidado de no supeditar el arte a la política, sino más bien a la inversa: la representación de la política en función de las políticas (tanto estéticas como técnicas) de la representación. Por esto, en una carta dirigida a Anita Brenner, le dice: «No pierdas de vista que lo que nosotros buscamos no es solo la técnica y el estilo del arte que simpatiza con la revolución, sino el arte que es revolucionario en sí mismo» (Pombo, 1933: 12).

<sup>11</sup> Andréi Zhdánov (1896-1948) fue quien institucionalizó en la Unión Soviética el «realismo socialista» en el arte como estética oficial.

También Torres García afirmaba: «Revolucionario en arte siempre he sido [y] soy libre en el pensamiento porque no pertenezco a ninguna religión dogmática» (1944: 770). Cuando debió definirse ante el enfrentamiento ideológico entre comunismo y nazismo, lo hizo en términos contrarios a ambos polos del espectro político. Con respecto al primero, son significativas las declaraciones que realiza en 1942, en su disertación «Arte y comunismo»:

¿Puede asustarme el comunismo? Sí y no. Me asusta en lo que tiene de base positivista, que tiene que barrer con toda metafísica, y yo quiero al hombre integral, con alma. Pero nada más. Y diría también que me asustaría si de mí quisiera hacer un individuo estandarizado y no se respetase mi libertad individual, que siempre quiere estar de acuerdo con lo universal, pues ahí está el límite natural de sus derechos (1984: 770).

Si bien, como queda a la vista, rechaza la construcción de subjetividad atribuida entonces al campo soviético, de otra manera juzga a los recursos gráficos con los que el movimiento comunista internacional llevaba a cabo su estrategia simbólica:

[...] diré que la más grande obra de arte que ha realizado el comunista es esa hoz y ese martillo trazados en cualquier pared con un mal pincel o carbonilla. Porque ese símbolo es completamente plástico, únicamente plástico, y escrito con el corazón (1984: 772).

Efectivamente, el acto de simbolizar ideas complejas a través de un signo gráfico era capaz de conmover profundamente a Torres García, y es, además, clave del lenguaje en el Arte Constructivo. Para él, lo histórico no puede ser comprendido como el devenir, como el movimiento continuo de la vida, sino como una señal inmanente del origen, el *totum* de una experiencia y un saber acumulados por una remota «tradición del saber» que recae sobre lo efímero actual y lo parasita. Por eso, en el Arte Constructivo el signo es tratado como un vestigio de la historia, y la *poiesis* constructivista radica, precisamente, en la puesta en obra del signo al dialogar con la «estructura», concepto fundamental de la doctrina. Ese es uno de los asuntos centrales que Torres García contraponía al arte realista de la mayoría de los pintores uruguayos y al gusto de un público formado en una cultura estética cuyo paradigma era la pintura-espectáculo, la *mímesis* representacional aun cuando admitiera variantes modernistas.





Joaquín Torres García en conferencia

En agosto de 1940, al pronunciar su 500.<sup>a</sup> Conferencia en la sede de la Federación de Estudiantes Plásticos del Uruguay, declara abiertamente cuál ha sido el principal obstáculo encontrado hasta entonces para llevar adelante su proyecto de un arte colectivo y monumental, solo abarcable por la idea de «acto humano». Tal obstáculo no fue otro que el eclecticismo y el apego a las convenciones ya instituidas que encontró en la mayoría de aquellos que, en un primer momento, o bien fueron asiduos oyentes, o bien se postularon como discípulos. Buena parte del arte uruguayo reflejaba, en el culto a la pintura-espectáculo, la actitud de una sociedad pasiva y espectadora del mundo, confiada, todavía, en el paternalismo del Estado benefactor. En aquella conferencia, Torres García esgrimió una crítica mordaz al ambiente artístico montevideano, hacia esa «genticilla mal agradecida, sin fe en nada, excepto en la ganancia [...], a los que yo llamaría bastardos por ser híbrida su personalidad [...] y cuyo espíritu vulgar trajo ese concepto primario de mala academia» (1940: 15). Y no dejó tampoco de aludir a su «derrota», como consecuencia de esa situación:

Así como un muelle que cada vez que se le echa para atrás vuelve luego a su posición normal, así, tras los embates de mis afirmaciones, ha prevalecido ese espíritu indeterminado. Y con esto toco el punto

neurálgico de la cuestión, el origen de toda mi tragedia y lucha en el Uruguay y, si quieren, el porqué de una derrota (1940: 23).

Esa «derrota» de su proyecto inicial, insinuada ya por él dos años antes en el «Manifiesto n.º 2», era una derrota parcial, que tenía origen en su imposibilidad de generar un movimiento de Arte Constructivo en Uruguay ante una audiencia que le exigía ser solo un maestro de pintura, con la simplificación que eso implicaba para la filosofía del Universalismo Constructivo. Sin embargo, es eso lo que hará a partir de 1942, al dar inicio al Taller Torres García, aunque entonces logrará introducir derivaciones hacia el campo de la cerámica, la madera, las incisiones pétreas y otras técnicas capaces de dar discretas respuestas a preguntas que su macroproyecto de un Arte Constructivo había dejado planteadas.

En esa época, Torres García reconoce haber intentado durante casi diez años erradicar la mediocridad ecléctica, con la furia de un Cristo que entra al templo dispuesto a expulsar a los filisteos. Su crítica al eclecticismo dominante había llegado hasta la propia matriz pensante de Carlos Vaz Ferreira, de quien dijo:

Hay un filósofo que dicta cátedra en Humanidades [y profesa una] doctrina que titula «hermafroditismo mental» [...]. Lo que él llama la «cópula virginal del pensamiento» es la paralización de los contrarios en un secreto abrazo, anulador de toda acción y de todo criterio (1941: 88-89).

En cierto momento llegará a disculparse por acusar a sus compatriotas de ese deplorable letargo colectivo, aunque continuará sin apearse de tal convicción:

El *no te metás* que descubrió Keyserling<sup>12</sup> en nosotros, tendría que desaparecer. Porque ¡sí! ¡Hay que meterse! Hay que afirmar y pelear por lo que pensamos. Y pelear contra todos, contra el amigo, contra el hermano y contra el primero que ataque [...]. Perdonen mis compatriotas [...]. Sin querer copiar a Sócrates, ahora yo también hago de tábano... Y sin querer recordar la suerte que le tocó (1984: 775).

<sup>12</sup> Posiblemente se refiera a *Diario de viaje de un filósofo*, que Hermann Keyserling escribió en 1925.

Pero no solo llevó a cabo esa denodada crítica a la idiosincrasia del ambiente, sino que procuró, como contrapartida, formar determinado tipo de subjetividad opuesta a la existente, implícita en su proyecto de vida y pensamiento de tipo comunitario. Advirtió que el empirismo acrítico que promueve el mercantilismo capitalista era parte de una gran máquina de producción de subjetividad, de la que salían individuos a los que llamó «hombres autómatas», sin pensamiento crítico y, sobre todo, incapaces de una conciencia metafísica. Se propuso, entonces, producir un sujeto «de cara a lo eterno», capaz de actuar en lo pasajero cotidiano de acuerdo con una praxis inscripta en el Orden Universal y fiel a una tradición del saber, reconfigurada en el seno de la comunidad de cofrades que logró reunir. Sin duda se trata de uno de los más aventurados proyectos humanistas generados en Uruguay durante la primera mitad del siglo xx. Es de notar, sin embargo, que no era el mismo humanismo que nutría el debate político e ideológico de las izquierdas, en cuyo apego a la contingencia histórica aspiraba a generar alianzas nacionales e internacionales de perfil pacifista y antifascista. Torres García no hablaba de internacionalismo, sino de universalismo; su mirada estaba puesta en el modelo universal y ahistórico del «Hombre Abstracto», situado por encima de todo nacionalismo o individualismo. Al sostener que el Universalismo Constructivo busca restaurar un sentido de tradición capaz de colocar al «Hombre Universal» por encima del individuo, reconoce que se trata de un ardid simbólico en correspondencia con la virtual tendencia humana hacia la justicia, la solidaridad y la unidad que solo podría estar fundada, a su juicio, en una filosofía existencial común. En el proyecto para un «Nuevo Arte de América», que propone en esos años, estaba implícita la utopía de un nuevo tipo de sociedad en América, lo que podía tocarse (aunque solo de manera tangencial) con las aspiraciones políticas que entonces prevalecían en el campo intelectual. En este sentido, no deja de sorprender la manera en que utiliza sus argumentos metafísicos para acudir en defensa de los republicanos españoles en 1938, poniendo a prueba el alcance ético de su metafísica y las posibilidades hermenéuticas que le ofrecía su preceptiva filosófica. En efecto, en una conferencia que brinda en el Ateneo de Montevideo al realizarse una exposición y venta de pinturas en ayuda a los combatientes de España republicana, declara:

El pueblo español hoy representa algo tan grande, que excede el marco clásico de los hechos históricos habituales. Representa aquel momento grande en que el Hombre Universal se levanta por encima del individuo. Es decir, lo que verdaderamente puede y debe llamarse pueblo (y que siempre se apoya en eso universal que es lo justo) levantándose para defender lo que caracteriza al Hombre por encima de aquello que ya no lo es, puesto que también es patrimonio de los seres inferiores. Por el pueblo español, hoy, la humanidad vuelve a despertar de su letargo para recobrar su dignidad de entidad superior. ¿Cómo, pues, no ayudar a ese pueblo? (1938: 19).

Solo esta frase desmiente la conocida tesis de que Torres García era ajeno a los asuntos políticos. Lo fue, en efecto, a los de cuño netamente partidario, considerados por él «rencillas de camarillas». Pero es interesante observar que su concepción del sujeto individual como insignificante reflejo del Hombre Universal —una tesis que podría ser propia de Plotino— le permitió no solo juzgar hechos históricos contemporáneos con base en ese modelo ético, sino también proponer un tipo de subjetividad que caracterizó en buena medida a los agrupamientos que logró conformar en Montevideo, primero con la Asociación de Arte Constructivo entre 1934 y 1942, y luego —más nítidamente— con el Taller Torres García a partir de esa última fecha. Una de las características de ese «sujeto constructivista» fue la autoconciencia de ser marginal, lo que pasó a constituir parte de una identidad deliberada asumida por sus más connotados discípulos, solitarios actores de ese espacio comprendido entre lo concreto y lo abstracto, entre el mundo real y sus fueros metafísicos. Esa marginación tuvo su versión urbana cuando los suburbios portuarios de la Ciudad Vieja y los arrabales de la Villa del Cerro pasaron a ser ámbitos preferidos por varios de ellos.

Esa actitud ensimismada que Torres García adoptó para sí, y a la que indujo a quienes tuvo por seguidores más cercanos, tenía, como contracara, una decidida extroversión cuestionadora de la mediocridad, lo que puede ser cotejable con el papel de solitario francotirador crítico que, en 1939, asumía Juan Carlos Onetti como periodista del semanario *Marcha*, o como *alter ego* del marginal Eladio Linacero, su personaje de *El pozo*. No es casualidad, entonces, que se haya creado una peculiar amistad entre ambos, y que Onetti hablara de «la isla de Torres García» en un artículo que tituló «Torres García en la soledad luminosa y fecunda de su vida» (1939). Ambos

estaban abriendo puertas inexploradas, en la literatura uno y en el arte el otro, con miradas diversas, pero, al entrar los años cuarenta, convergentes en la ciudad como objeto de sus respectivos relatos. Refiriéndose a la serie de entrevistas que Onetti realiza a Torres García publicadas en su columna semanal de *Marcha*, Jean Philippe Barnabé señala:

Una de las líneas directoras de la columna de Onetti es, como se sabe, la urgencia de una literatura montevideana, abocada a explorar «el alma de la ciudad», y de sus habitantes. Con una notable economía de referencias concretas, que solo gravitan en función de una mirada interior, *El pozo* echa a andar el proyecto. Por su parte, a poco de llegar, Torres, en febrero de 1935, defendía la necesidad de un arte «férreamente vinculado a la ciudad» [...]. Pero no se trata tampoco, bien se entiende, de una temática ornamental de lo visible, sino, tal como quince años antes con Nueva York, de «entrar en un plano geométrico constructivo», según se lo explica al cautivado entrevistador en el último encuentro de 1939 («Me parece verdaderamente extraordinario», comenta Onetti) (2002: 67).

Si Torres García generó atracción en el joven Onetti que recién iniciaba su camino literario, también ejerció influencia en el escritor Francisco Espínola, de la generación anterior, que ya poseía una importante trayectoria en las letras nacionales y para quien su propuesta significaba un desafío muy difícil de asumir, pues implicaba priorizar la «estructura» por encima de la «representación», algo que, en el terreno de la literatura, significaba poco menos que el sacrificio de la libertad narrativa. En una carta que le escribe a Torres García en enero de 1937, le dice: «Tengo una tremenda riqueza emocional, una gruesa ternura doliente que se traduce en un lirismo gemebundo [...]. Y, sin embargo, hay que arrojarlo todo por la borda. Y empobrecerse, para enriquecerse de verdad...».

Torres García reconocía que había adoptado una conducta introspectiva, que implicaba una distancia estratégica respecto tanto a los que habían sido detractores como a los que eran (o prometían ser) sus incondicionales seguidores: «Con respecto a mi retraimiento, obedece este, sobre todo, a esta concentración en que estoy y que no quiere ser estorbada por nada. Aparte de mis conferencias semanales no veo a nadie ...» (Onetti, 1939: 2). Ya sea porque su prédica no tenía la resonancia esperada, o porque el atrincheramiento en el taller le resultaba más productivo, esa

insularidad no era simplemente la forma elegida de vivir y de ejercer el magisterio, sino que, esencialmente, era síntoma y resultado de su rechazo a los aspectos materiales y frívolos de la modernidad, a los simulacros de una sociedad que se vaciaba de fundamentos éticos y existenciales, que se vanagloriaba con patriotismos de cartón y alentaba el conformismo difuso e indolente. Si bien se sintió atraído en cierto momento por el espectáculo urbano de la modernidad industrial —ejemplo de ello son muchas de sus pinturas barcelonesas del último período y sus obras realizadas en Nueva York—, renegó de la sociedad «materialista» y del culto fetichista a los objetos industriales desarraigados de toda tradición, «porque en ellos no ha colaborado el espíritu».<sup>13</sup> De ahí las profundas discrepancias que surgirán entre Torres García y la Asociación Arte Concreto Invención, liderada por el argentino Tomás Maldonado, en 1946, después de un primer momento de aparentes coincidencias.<sup>14</sup> Maldonado, cultor de una estética purista y geométrica, enraizada en la utopía industrialista de posguerra, atribuirá a Torres García —no sin razón— un «espíritu medievalista» en su artículo titulado «Torres García contra el arte moderno».



Tres títulos fundamentales de Torres García

<sup>13</sup> Al final de su vida, Torres García expone sintéticamente estas ideas en los siguientes términos: «Existe la tradición de la olla de barro, pero no puede existir la tradición de la olla de aluminio. La tradición de la olla de barro se pierde en la más remota antigüedad [...]. La olla de los industriales y comerciantes, ni que pasen siglos podrá tener tradición, porque no ha colaborado el espíritu» [texto en hoja suelta mecanografiada, 1948. Archivo del Museo Torres García].

<sup>14</sup> Torres García había sido invitado a colaborar con la revista *Arturo*, aparecida en 1944 como vocera del movimiento «invencionista» en el arte rioplatense, que daría lugar poco después a la Asociación Arte Concreto Invención, por un lado, y al movimiento de arte Madí, por el otro.

En él se opone al esoterismo de los signos, a la mística de la doctrina constructivista y de la pintura pregonada por el maestro uruguayo, a quien considera «uno de los artistas más representativos del arte moderno, pero también uno de los más formidables adversarios del temperamento de la modernidad» (1946: 1).

Sin embargo, esa necesidad de ubicar al arte como práctica humana en el contexto de un pensamiento que la trasciende y del que ella es su instrumento iniciático fundamental, quizás haya sido el principal legado de Torres García a la posteridad.

Después de 1949, su obra atravesó fronteras y adquirió creciente resonancia a medida que la labor conjunta de la historiografía académica y el mercado del arte ponía al pasado en manos del revisionismo y habilitaba el rápido flujo comercial de aquellos «objetos» legados por las vanguardias artísticas del siglo xx. No es extraño, entonces, que en ese proceso que privilegió los resultados, la estética de Torres García fuera desprendida de la filosofía que la amparó y le dio sentido en vida del Maestro. La mayoría de los discípulos «de paso» por el Taller, salvo los pocos que alcanzaron a comprender a fondo su pensamiento, o la mayoría de los que se dijeron y se dicen seguidores, lo fueron o lo son, en el mejor de los casos, en un terreno estrictamente formalista, bastando para eso el uso de materiales pobres y el respeto del equilibrio tonal, del concepto de estructura, o de cierta tradición simbólica indoamericana. Aunque esto no deje de ser legítimo, el problema es que, si se escatima aquel pensamiento filosófico de fondo y la actitud que fue coherente con él (condiciones sin las cuales esa estética queda desprovista de su fundamento principal), se corre el riesgo de tomar la piel y perder la encarnadura, cuya asunción y eventual reformulación crítica sería la única garantía de estar brindando una continuidad histórica a la mirada integral de la poética constructivista.

## Referencias bibliográficas

- BARNABÉ, Jean-Philippe. «El pozo: historia de mi (triste) vida», en *Revista Universidad de Antioquia*, n.º 269, Medellín, julio-setiembre 2002, pp. 65-71.
- BERDÍA, Norberto. «El arte de Torres García», en *Movimiento*, n.º 7, Montevideo, junio-julio 1934, p. 6.
- CASTILLO, Guido. «Torres García y el Arte Moderno», en *Removedor*, n.º 14. Montevideo, agosto 1946, p. 1.

- ESPÍNOLA, Francisco. *Carta a Joaquín Torres García* [manuscrito, enero 1937]. Archivo del Museo Torres García.
- GUILBAUT, Serge. *Sobre la desaparición de ciertas obras de arte*. México: Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, 1995.
- MALDONADO, Tomás. «Torres García contra el arte moderno», en *Boletín de la Asociación Arte Concreto Invención*, n.º 2, Buenos Aires, diciembre 1946, pp. 1-2.
- ONETTI, Juan Carlos. «Torres García en la soledad luminosa y fecunda de su vida», en *Marcha*, n.º 1, Montevideo, 23 de junio de 1939, p. 3.
- . «Conversando de pintura», en *Marcha*, n.º 17, Montevideo, 13 de octubre de 1939, p. 2.
- POMBO, Luis Eduardo. «Presencia de Siqueiros en la estética contemporánea», en *Aportación*, año 1, n.º 1, Montevideo, junio 1933, pp. 12-13.
- TORRES GARCÍA, Joaquín. «Contestando a N.B. [Norberto Berdía] de la CTIU [Confederación de Trabajadores Intelectuales del Uruguay]», en *Manifiesto 1*, Asociación de Arte Constructivo, Montevideo, agosto 1934, pp. 1-2.
- . *Estructura*. Montevideo: Alfa, 1935.
- . «Mensaje para los amigos de Chile», en *Salón de Agosto* [Carlos Sotomayor, Jaime Dvor y María Valencia]. Santiago de Chile, agosto 1935, p. 2.
- . *Entrevista con Iturbide* [manuscrito, 1935]. Archivo del Museo Torres García.
- . «La Escuela del Sur. Lección 30» [Montevideo, febrero 1935], en *Universalismo Constructivo*, [Buenos Aires: Poseidón, 1944]. Madrid: Alianza, 1984, pp. 193-198.
- . «La Exposición», en *Revista de AIAPE*, año 2, n.º 2, Montevideo, diciembre 1938, p. 19.
- . «500.<sup>a</sup> Conferencia. Noviembre 28 de 1940». Montevideo: Asociación de Arte Constructivo, 1940.
- . *La ciudad sin nombre*. Montevideo: Asociación de Arte Constructivo, 1941.
- . «Arte y comunismo. Lección 138» [Montevideo, marzo 1942], en *Universalismo Constructivo* [Buenos Aires: Poseidón, 1944]. Madrid: Alianza, 1984, pp. 769-772.
- . «Contra la duda. Lección 139» [Montevideo, abril 1942], en *Universalismo Constructivo* [Buenos Aires: Poseidón, 1944]. Madrid: Alianza, 1984, pp. 773-775.
- . «La recuperación del objeto», en *Revista de la Facultad de Humanidades y Ciencias*, n.º 8. Universidad de la República. Montevideo, julio 1952, pp. 9-252.
- . *La tradición del hombre abstracto* [versión facsimilar]. Montevideo: Imprenta AS, 1974.